

**AUTOR:** Pau Pedragosa.

**UNIVERSIDAD:** Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

**TÍTULO:** Arquitectura y naturaleza desde la fenomenología. *El espejo* de Andrei Tarkovsky.

**TITLE:** Architecture and Nature from Phenomenological point of view. *The Mirror* by Andrei Tarkovsky.

**BREVE BIOGRAFÍA:** Arquitecto y licenciado en Filosofía. Doctor en Filosofía con la tesis doctoral: *La necesidad de una arquitectura crítica. Teoría de la arquitectura desde la perspectiva fenomenológico-hermenéutica*. Actualmente es profesor ayudante en el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSA de Barcelona, UPC. También ha sido profesor en EsArq-UIC, en EINA-UAB y en IED-UB. Es miembro fundador del Grup d'Estudis Fenomenològics del Institut d'Estudis Catalans (IEC), miembro de la Sociedad Española de Fenomenología (SEFE) y de la *Organisation of Phenomenological Organisations* (OPO).

**RESUMEN:** *El espejo* (Žerkalo, Andrei Tarkovsky, 1974) trata con una noción especial de tiempo. Una noción que podemos llamar tiempo de la vida en contraposición a la que llamamos tiempo del mundo. Al tratar este tiempo, el cine de Tarkovsky, en general y, sobre todo, *El espejo*, es un cine poético. La manera en que la naturaleza está presente en este cine está subordinada a este mismo tiempo de la vida. De aquí podremos extraer algunas conclusiones para la arquitectura y su relación con los elementos naturales.

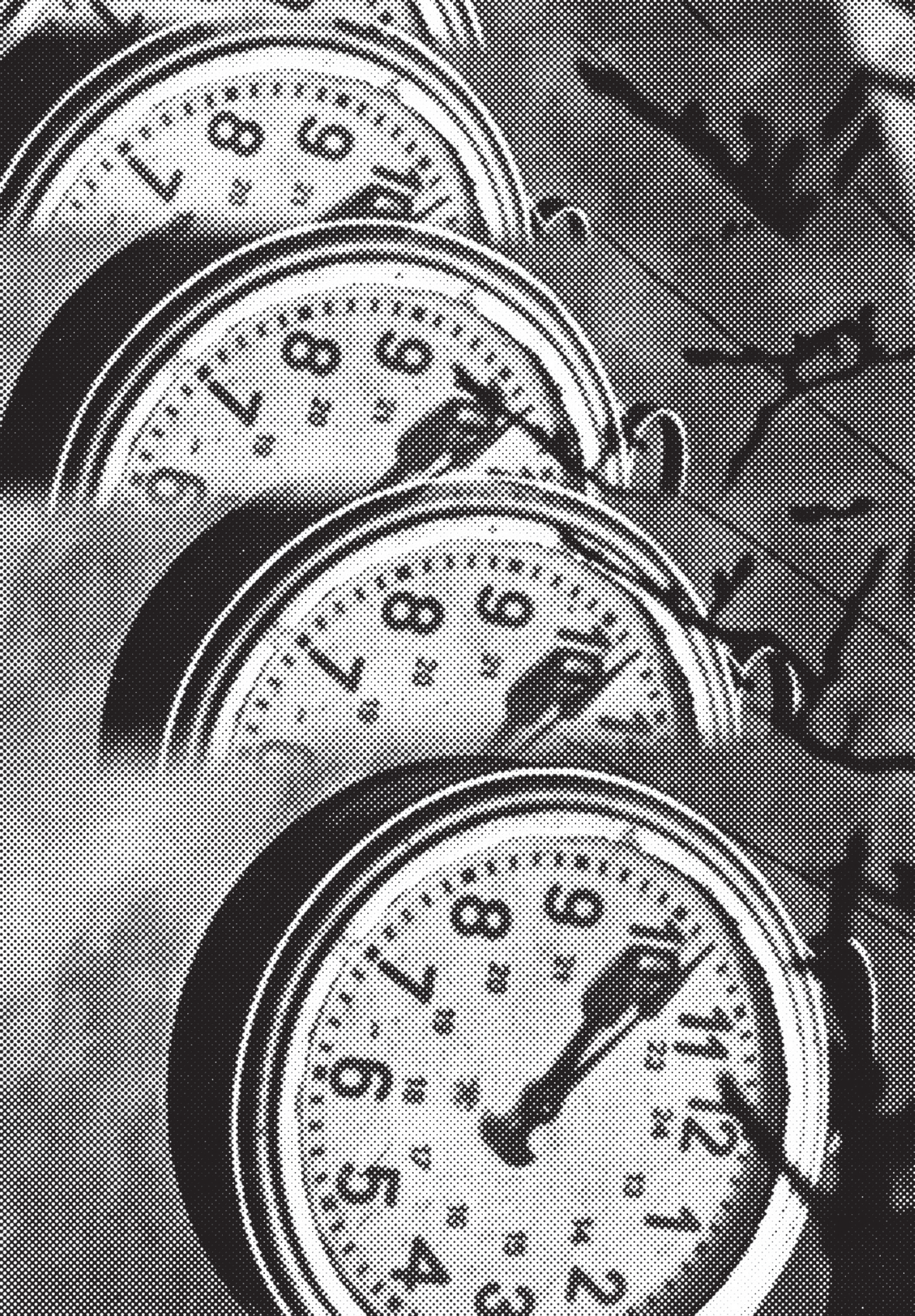
**ABSTRACT:** *The Mirror* (Žerkalo, Andrei Tarkovsky, 1974) deals with a special notion of time. A notion we can call life-time as opposed to what is called world-time. Because of dealing with this notion of time this film, and Takovsky's cinema in general, is poetic. The way in which nature appears in this film is subject to this life-time itself. From here we can draw some conclusions for architecture and its relationship with the natural elements.

**PALABRAS CLAVE:** Andrei Tarkovsky, fenomenología, naturaleza, arquitectura, vivencia, tiempo de la vida, tiempo del mundo, arte poético, experiencia estética, cine, Husserl.

**KEYWORDS:** Andrei Tarkovsky, phenomenology, nature, architecture, experience, life time, time of the world, poetical art, aesthetic experience, cinema, Husserl.

**CONTACTO:** papebo@yahoo.com.







# ARQUITECTURA Y NATURALEZA DESDE LA FENOMENOLOGÍA.

EL ESPEJO DE ANDREI TARKOVSKY.

Pau Pedragosa

## INTRODUCCIÓN

Propongo en este escrito los tres puntos que seguidamente enuncio y luego desarrollaré:

1. La película *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovsky, 1974) tiene como forma y como contenido el tiempo. Una noción de tiempo que no es la concepción habitual que tenemos de él sino otra que podemos llamar tiempo de la vida en contraposición a la más habitual que llamamos tiempo del mundo;
2. Precisamente por tratar de este tiempo, el cine de Tarkovsky en general y sobre todo *El espejo* es un cine poético, en contraposición a un cine narrativo o un cine prosaico, en prosa;
3. La relación que el cine de Tarkovsky mantiene con la naturaleza, o mejor dicho, la manera en que la naturaleza está presente en su cine, subordinada a esta misma noción de tiempo. De aquí podremos extraer algunas conclusiones para la arquitectura como es la relación con los "elementos naturales".

Una última consideración introductoria: el punto de vista desde el que propongo esta interpretación de la película de Tarkovsky es la filosófica, en particular, la fenomenología.<sup>1</sup> De manera breve podemos decir que la fenomenología consiste en el esfuerzo por buscar la intuición plena o la experiencia vivida concreta que se encuentra por debajo de toda abstracción vacía. La vida cotidiana impide constantemente realizar esta intuición directa con las cosas, pues se da por satisfecha con nombrar las cosas mediante signos y fórmulas. La vida cotidiana, aunque no lo parezca, es muy abstracta y de lo que se trata es de ver las vivencias que subyacen a esta abstracción, la experiencia concreta sobre la que se erigen las teorías ulteriores. Pues bien, entre las abstracciones cotidianas más comunes está, precisamente, el tiempo (y el espacio). Se trata por consiguiente de buscar la vivencia concreta en la que el tiempo se nos da. Entremos pues de lleno en el tema central de *El espejo*.

## I. DOS CONCEPCIONES DEL TIEMPO

Supongamos que formulo la pregunta ¿Qué es el tiempo? A esta pregunta San Agustín dijo: "Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé". La dificultad de pensar el tiempo surge porque tenemos una doble experiencia del tiempo.<sup>2</sup> Por un lado, nos sentimos formando parte del tiempo del mundo o del tiempo "cosmológico", es decir, de un tiempo pautado por instante sucesivos e iguales que *pasan* uno detrás de otro. Esta sucesión de instantes iguales se pueden medir con un calendario o con un reloj; es el tiempo de los acontecimientos del mundo y es el tiempo que ordena nuestra vida cotidiana. Es verificable porque es medible y público. Forma una totalidad mecánica o aditiva, resultado de la suma de sus partes o instantes.

I.

La fenomenología (del griego: φαινόμενον: apariencia, λογος: estudio, tratado) es uno de los movimientos filosóficos más importantes del siglo XX, todavía vigente en la actualidad. Ésta estudia la relación que hay entre los hechos (fenómenos) y el ámbito en que se hace presente esta realidad (psiquismo, la conciencia).

2.

La cuestión del tiempo es tratado exhaustivamente en: Husserl, E. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. (Husserliana X) The Hague: Nijhoff, 1966. Una interpretación muy clara se puede encontrar en Sokolowski, R.. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press. 2000, pp. 130-145.

01. THE STEAMROLLER AND THE VIOLIN ©ANASTASIA ALEXANDROWA Y BURKHARD WALTHER

Sin embargo, tenemos otra experiencia del tiempo, que podemos llamar tiempo “fenomenológico” o tiempo de la vida. S. Agustín lo llamó tiempo del alma, Bergson duración pura, Husserl tiempo inmanente o subjetivo. Este tiempo pertenece a la duración y secuencia de los actos mentales, de las vivencias y experiencias de la vida consciente. No es medible porque es privado. Es un flujo cualitativo que forma un todo orgánico. Este tiempo consiste en un presente vivo que permanece constantemente, que dura, y que une dentro de sí el presente que se está yendo y el que está llegando, lo que se llaman los tres éxtasis temporales de pasado, presente y futuro, todos ellos anidados en el presente vivo de la duración.

A diferencia de la línea continua orientada al futuro del tiempo del mundo, el tiempo de la vida, concentrada en el presente que dura constantemente, los instantes se mezclan sin demarcaciones nítidas, no hay una diferencia clara entre cuando acaba y empieza una experiencia vivida, ni entre la transición de una a otra. La metáfora más adecuada a este tiempo es el de un flujo, un río o las olas de una corriente que fluyen y se mezclan. Para hablar de este tiempo necesariamente tenemos que recurrir a las metáforas (que por cierto son espaciales no temporales) pues no se puede captar por ningún medio conceptual ni se puede cuantificar sin cambiar su carácter radicalmente. El concepto aísla e inmoviliza lo que esencialmente es fluyente y móvil. La duración de este presente continuo no se puede atrapar en una red conceptual.

Pongamos un ejemplo: imagínense que estoy impartiendo una conferencia. Nuestras actividades cotidianas están medidas por el tiempo del mundo que es también un tiempo social, el tiempo de las instituciones. Esta conferencia dura una hora y media, la que la institución prescribe, pero antes hemos desarrollado otra actividad temporalmente acotada, y así sucesivamente. Nos organizamos en bloques temporales.<sup>3</sup> Pero desde el punto de vista del tiempo de la vida, esta conferencia no se puede medir, para unos puede ser muy larga, si se aburren, para otros, más corta. La medida es la medida de la propia vivencia, el contenido de lo que se vive.

También, aquí y ahora, en este presente que se extiende, en el que estoy percibiendo, viendo, oyendo, en esta habitación, puedo ponerme a recordar algo del pasado (actualizar una percepción pasada) de modo que el flujo o la secuencia de recuerdos se incorpora al flujo de este instante en el que sigo percibiendo. Más aún, mientras estoy teniendo ese recuerdo puedo imaginarme a mi mismo, en ese recuerdo, teniendo una fantasía. Entonces, este nuevo flujo temporal con su propia duración, queda también incorporado dentro del flujo del recuerdo, dentro del flujo del presente. Tres flujos temporales ocurren simultáneamente: el presente de la percepción, el recuerdo y la fantasía de ese recuerdo.

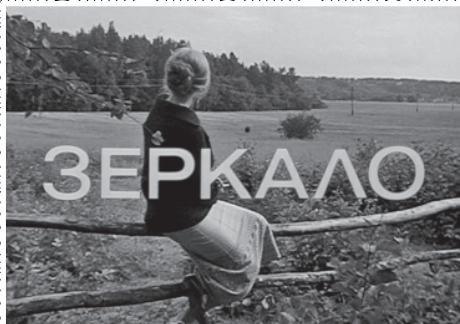
Esto puede parecer muy complicado pero ésta es precisamente la estructura de la película *El espejo*. Tarkovsky reconoció que esta película era la más personal y biográfica, pues en ella no mostraba su vida interior: recuerdos de infancia, sueños dentro de recuerdos, recuerdos dentro de recuerdos, construcción imaginativa de los recuerdos de su madre, anticipación de su lecho de muerte e incluso incorporó, mediante un uso brillante del documental, la historia de su país, pero no la historia objetiva —la historia del mundo humano, es decir, la historia de los historiadores—, sino su vivencia íntima de la historia, vista a través de sus experiencias personales.

Por esto, al ver esta película el espectador se siente siempre desorientado, no sabe si está en el pasado o en el presente. Toda la película ocurre en un presente que se mezcla con el pasado, con el futuro, con los sueños y con las fantasías, sin un presente que nos sirva de eje de coordenadas. En una misma secuencia se mezclan diferentes tiempos y, para complicarlo todavía más, son los mismos actores y actrices los que hacen papeles diferentes según el tiempo: la actriz protagonista es a la vez la madre y la mujer de Tarkovsky en distintas épocas de su vida, el actor adolescente es tanto Tarkovsky de joven y el hijo de Tarkovsky, y no se sabe con exactitud cuando es uno u otro porque no se sabe con certeza en que tiempo se está en cada momento.

3.

Esta división temporal de la vida es una de las claves del urbanismo moderno: en la Carta de Atenas (IV CIAM celebrado a bordo del *Patris II* en 1933) se define el principio urbano de la zonificación que separa racionalmente en áreas espaciales los bloques temporales de descanso, trabajo, ocio y circulación.





03-04. DOS FOTOGRAMAS DEL FILME EL ESPEJO.  
©MOSFILM.



05. CLAUDE MONET. CATEDRAL DE ROUEN. 1893  
©ARCHIVO DEL AUTOR

02. SECUENCIA DE FOTOGRAMAS DE EL ESPEJO. ©MOSFILM.



Estamos ante una película muy hermética pues de hecho no hay una historia que se nos esté contando, sino vivencias internas y la unión entre ellas (a través del montaje). Como explicaré, no sigue la lógica objetiva del espacio y del tiempo del mundo al que estamos acostumbrados.

## II. POÉTICA DE LA PINTURA Y DEL CINE

4.

Tarkovsky, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991, p. 135.

*"La imagen existe para expresar la propia vida y no conceptos o ideas de la vida. La imagen no significa o simboliza la vida, sino que le da cuerpo".<sup>4</sup>*

¿Cómo da Tarkovsky cuerpo a la vida? Pues mediante el uso cinematográfico del tiempo fenomenológico. El cine de Tarkovsky tiene por forma y contenido este tiempo.

Las dos concepciones del tiempo que he expuesto, sirven para distinguir dos maneras de hacer cine y, también, dos maneras de pintar. Lo voy a comparar con la pintura para hacerlo también más claro.

5.

Sigo el marco general de los estudios de Deleuze sobre el cine expuesta en: Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine* 1. Barcelona: Paidós, 1984. *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine*. 2. Barcelona: Paidós, 1994.

Según Deleuze,<sup>5</sup> hay un cambio fundamental entre el cine de antes y el de después de la Segunda Guerra Mundial. El primero, caracterizado como imagen-movimiento, o cine clásico, tiene como modelo el cine de la vanguardia soviético y el cine clásico de Hollywood. El segundo, caracterizado como imagen-tiempo, o cine moderno, es característico del cine de vanguardia de la posguerra. Este mismo cambio lo podemos percibir en la pintura. Podemos llamar a la pintura realista o figurativa desde el Renacimiento, pintura clásica y a la que surge con el impresionismo, sigue con el cubismo y llega a la abstracción, como pintura de vanguardia. El cambio que ocurre en pintura a principios del siglo XX es análogo al que ocurre en el cine después de la segunda guerra mundial.<sup>6</sup>

6.

Lo cual es lógico, pues el cine se inventa a principios del siglo XX y tarda casi medio siglo en conseguir lo que la pintura hizo primero.

Empecemos con la pintura: Partimos de una imagen figurativa; en ella, como en un cuadro, podemos distinguir tres capas o estratos diferentes:<sup>7</sup>

7.

Sigo los estratos enunciado por Ingarden, R. en *Ontology of the Work of Art. The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Ohio University Press. 1989, pp. 149, 150.

1. Lo representado en la imagen: el tema que sea: retrato, bodegón, tema mítico, político o religioso. Es decir, una escena del mundo.
2. El medio de representación: las manchas de pintura sobre una superficie de dos dimensiones.
3. El soporte material sobre el que se esparce la pintura: lienzo, madera, piedra... Esta capa propiamente no la vemos nunca, es negada por las manchas de pintura y por lo representado en ellas.

¿Qué hicieron los primeros impresionistas, como Monet o Cézanne? Dicho brevemente: pusieron en cuestión lo representado y se centraron en la representación, desplazaron la preocupación por el *qué* (el tema, la historia) al *cómo*. Esta misma línea de trabajo sobre la pintura la desarrollaron los cubistas hasta que desembocó en la abstracción donde lo único que hay que ver son colores y formas sobre una superficie, la mirada queda atrapada en el despliegue sensorial de los lienzos sin poder ir más allá de ella pues no hay nada representado. La pintura operó el vuelco de la representación del mundo a cómo vemos esas cosas del mundo, a las vivencias del artista.<sup>8</sup>

8.

Ver Gehlen, A. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994, pp. 103, 104.

Algo parecido ocurre con el cine. También se pueden identificar aquí los tres estratos equivalentes, aunque el tercero, el soporte del celuloide, es claramente menos relevante que en la pintura, donde las cualidades del material ayudan a la representación (material mate, brillante, etcétera). En el cine clásico encontramos los dos estratos de representación y lo representado, de tal modo que la imagen está al servicio de la narración: los personajes actúan, perciben y reaccionan a los sucesos que ocurren a su alrededor y estas acciones, junto a las escenas en que ocurren, explican y hacen avanzar la narración. Este cine trabaja, sobre todo, con el montaje de imá-

genes, de modo que el empalme de las secuencias está subordinado al argumento. Podemos hablar de un montaje racional pues el criterio de empalme entre los planos responde a la lógica del argumento. El tiempo, de este modo, que es el tiempo ficticio en que transcurre la historia, está sólo indirectamente representado. *La acción ocurre en el tiempo*. En Tarkovsky, en cambio, *lo que ocurre es el tiempo mismo*.

En el cine moderno, como es el caso del de Tarkovsky, siguiendo el mismo gesto que comenzaron los impresionistas, la imagen se libera del estrato de lo representado, es decir, de su servicio al argumento, al tema, y de este modo se vuelve más sensorial, como dice Deleuze, la imagen expresa una "situación óptica y sonora pura".<sup>9</sup> Es decir, los personajes siguen reaccionando a su entorno, pero en estas acciones no tiene tanta importancia el resultado de la acción como la acción misma, los gestos, las miradas, el sonido, la luz. Evidentemente todo esto está presente ya en el cine clásico pero ahora pasa a primer término de modo que toda la sensorialidad de la imagen desplaza en importancia al argumento. Efectivamente, junto al debilitamiento de la acción, y como consecuencia suya, el argumento pierde fuerza. El resultado es que la imagen, el plano, se hace más independiente del todo de la película. Esto tiene unas consecuencias para el montaje: ahora más que unir las partes en función del argumento, cada plano secuencia cobra importancia por sí mismo, se rompe la continuidad y se dificulta la comprensión de la historia. Si el cine clásico es un cine en prosa, el moderno es poético.

¿Cómo se hace entonces el montaje si no hay una narración que contar? ¿Con qué criterio se juntan los planos secuencia? Leamos lo que dice Tarkovsky sobre su cine:

*"En los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmica variable el tiempo, que garantiza su vida".*<sup>10</sup>

*"Estaba claro que la unión de las secuencias dependía del 'estado interior' del material filmico... Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada a las secuencias y partes, tan solo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado".*<sup>11</sup>

Lo esencial, la pieza fundamental, del cine de Tarkovsky es el plano-secuencia individual y, sobre todo, el tiempo interno del mismo, es decir, su ritmo interno. El criterio de montaje, si no es el de la continuidad del argumento, será el del tiempo contenido en cada imagen, el tiempo impreso o "esculpido" en ella y que determina cuál, o al menos cómo, será la imagen o secuencia que viene a continuación. Cada toma tiene un tiempo determinado, más lento o acelerado. Como dice Tarkovsky, hay una presión de tiempo y es esta presión la que se propaga de imagen en imagen. La totalidad de la película es así un flujo de tiempo que fluye, por así decir, de imagen en imagen y es este el criterio principal del montaje más que el contenido, la historia, que se quiere contar.

*"No es el ritmo una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos. Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo —el que otorga forma— en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer. El montaje como tal no aporta una nueva cualidad y tampoco la reproduce de nuevo, sino que tan sólo saca a la luz del día lo que ya estaba impreso en los planos que ahora se juntan".*<sup>12</sup>

En conclusión, es el cine de Tarkovsky, y en concreto *El espejo*, un cine que hace del tiempo de la vida subjetiva su estructura formal y su contenido. Un cine por tanto, que rechaza, como el propio flujo inmanente del tiempo vivido, los intentos de comprensión conceptual o, mejor dicho: las imágenes no remiten a nada más allá de ellas, no se refieren a un contenido verbalizable, no son signo de nada, sino de sí mismas. De este modo, todo intento inevitable de intentar comprender la película se frustra y la misma película nos remite una y otra vez a las mismas imágenes, las cuales nos reenvían de nuevo a otro intento de comprensión otra vez frustrado. El modo de comprender esta película pasa pues exclusivamente por la sensibilidad

9.  
Deleuze, G. *La imagen-tiempo*. Op.Cit., p. 38

10.  
Tarkovsky, A. Op. Cit., p. 140.

11.  
Ibid., p. 142.

12.  
Ibid., p. 145.

que siente el fluir temporal dentro de cada imagen y se propaga a las siguientes sin una continuidad lógica según el tiempo y el espacio del mundo. Es un cine que se comprende en definitiva con el cuerpo: el ritmo, sobre todo, pero también, la luz, el sonido, la emoción: “La imagen no significa o simboliza la vida, sino que le da cuerpo”.

### III. ARQUITECTURA Y NATURALEZA

---

¿Qué nos enseña el cine de Tarkovsky sobre la naturaleza? La naturaleza juega un importante papel ya que es ésta la que guía y mide el grado de presión temporal. Agua, fuego, viento, aire, barro, nieve, son propagadores del tiempo. Los elementos naturales aparece en este cine como lugares privilegiados de armonía y equilibrio. Hay casi una identidad, una especie de armonía entre la naturaleza exterior y la vida interior de la subjetividad, de tal modo que cuando el ser humano se aleja de esa naturaleza parece desquiciarse, se rompe el ritmo natural del ser humano.

Muy recurrente en el cine de Tarkovsky es la aparición de los cuatro elementos básicos de la naturaleza que desde antiguo se consideraron como los principios (*archai*) de todo: tierra, agua, fuego y aire. Considerar la naturaleza desde este punto de vista puede aportar una visión poética de la arquitectura. Sustituyamos “cine” por “arquitectura” en la siguiente cita:

*“La poética del cine se opone al simbolismo y está apegada a esa sustancia declaradamente terrenal con la que tenemos que tratar hora tras hora”.*<sup>13</sup>

13.

Ibid., p. 141.

La arquitectura poética está apegada a lo terrenal. Aquí la palabra “tierra” la podemos entender como naturaleza. ¿Qué puede hacer la arquitectura para propiciar la vivencia de la naturaleza?

Primero, por tierra o, en general, naturaleza, no hay que entenderla desde una visión teórico-abstracta, sino desde la experiencia vivida. ¿Cómo vivimos la naturaleza, la tierra? Veamos en primer lugar cómo *no* la vivimos: como el planeta tierra. ¿Quién ha tenido nunca la experiencia del suelo que pisamos como un planeta redondo? ¿Quién ha visto la redondez del planeta?<sup>14</sup> Evidentemente, en las imágenes que recibimos por satélite lo que vemos son imágenes y no la tierra. El astronauta que efectivamente ve la redondez de la tierra sólo lo consigue al precio de perderla, a condición de alejarse, es decir, de no sentir el suelo bajo sus pies, el tacto del viento, el sonido que envuelve, la temperatura en el ambiente. Sólo cuando se deja de vivir la tierra, de tener vivencia de ella, se la percibe como planeta. El planeta tierra es una abstracción, una visión a distancia. La arquitectura puede propiciar, para contrarrestar, una experiencia viva de la naturaleza.

14.

Husserl, E. *La tierra no se mueve*. Investigaciones fundamentales acerca del origen fenomenológico de la espacialidad de la naturaleza. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1995.

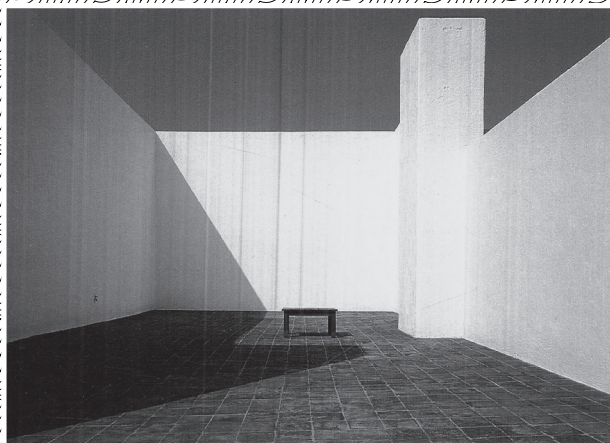
Es sólo cuando vemos la tierra como planeta que se ofrece como un objeto puesto delante de nosotros y, por tanto, a nuestro dominio técnico, como suministro de materia prima. Pero considerar la tierra como naturaleza en la experiencia viva es precisamente entenderla como lo que no se puede dominar ni poseer, lo que nos sobrepasa, porque no tiene forma ni límites. Veamos algún ejemplo con los llamados “elementos naturales”:<sup>15</sup> tierra, mar, cielo, viento.

15.

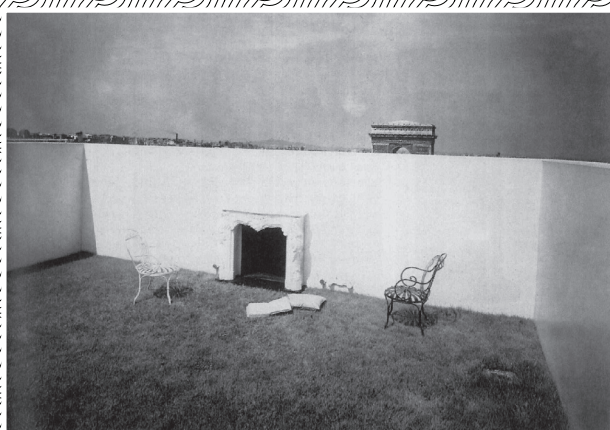
Lévinas, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme. 2006. Especialmente el Cap. 2.

¿Qué forma tiene el viento? Notamos su tacto en la piel pero no sabemos qué contorno tiene, ni qué profundidad, a diferencia de cualquier objeto, no podemos darle la vuelta para verlo en sus diferentes perspectivas, todas las perspectivas son equivalentes. Igualmente vemos la superficie de la tierra que pisamos y la superficie del mar que navegamos pero nunca su otro lado, no podemos medir la profundidad. Vemos un árbol como objeto pero no el bosque; la roca pero no la montaña. Los elementos, por definición, no son objetos, sino *medios*; nuestra manera de estar en ellos es estando en medio, como bañados, inmersos en ellos y rodeados por





06. LUIS BARRAGÁN. TERRAZA CASA BARRAGÁN. MÉXICO. 1948  
@ARCHIVO DEL AUTOR



07. LE CORBUSIER. SOLARIUM CASA DE BEISTEGUI. PARÍS. 1930  
@ARCHIVO DEL AUTOR



08-09. JOSÉ ANTONIO CODERCH Y MANUEL VALLS.  
CASA UGALDE. @FRANCESC CATALÀ-ROCA



10. MVRDV. PROYECTO DEL PABELLÓN DE HOLANDA.  
HANNOVER. 2000 @ARCHIVO DEL AUTOR



ellos, no los tenemos nunca enfrente como a un objeto. En este sentido hablamos de naturaleza como experiencia vivida y no como objeto teórico de investigación y manipulación.

A diferencia de los elementos, a un edificio le podemos dar la vuelta, ver sus distintos lados, exteriores e interiores. La arquitectura es el artificio humano que surge de la tierra, surge como una forma *en medio* de lo que no tiene forma, o sobre el fondo elemental de lo informe. Y a la vez la arquitectura da una forma posible a lo elemental de la tierra: da una perspectiva sobre ella, una definición. Pero sabiendo que la naturaleza es inagotable, cualquier forma que se le de será una, provisional, pues tiene muchas otras posibilidades de forma a la espera, como en reserva.

La relación entre arquitectura y naturaleza la podemos definir entonces del siguiente modo:

*"La función de la arquitectura consiste en dirigir el espacio dado de la naturaleza mediante la imposición de límites".<sup>16</sup>*

16.

Dom van der Laan, H.  
Carta no publicada. Citada por: Padovan, R. *Dom Hans van der Laan. Modern Primitive. Architecture and Nature* Press. Amsterdam, 1994, p. 13.

A modo de ilustración, adjunto una lista de algunas arquitecturas ejemplares en cuanto a su relación con la naturaleza según lo explicado. Que cada lector saque sus vivencias al respecto: el solarium de la Casa de Luís Barragán; los reflejos en el estanque interior del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe; la casa Ugalde de Coderch; el experimento surrealista de Le Corbusier en el solarium de la casa Beistegui —cruce de significados entre lo natural y lo artificial (césped que hace de alfombra, cubierta al aire libre que hace de salón), lo privado (chimenea) y lo público (arco de triunfo)—. Para terminar, un ejemplo contrario al concepto de naturaleza a la luz de *El espejo* de Tarkovsky (esto es, la naturaleza como objeto de investigación): el pabellón holandés para la Exposición Internacional de Hannover, obra de MVRDV, en 2000.

## BIBLIOGRAFÍA:

---

DELEUZE, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. (1994) *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine. 2*. Barcelona: Paidós.

GEHLEN, A. (1994) *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península.

INGARDEN, R. (1989) *Ontology of the Work of Art. The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Ohio University Press.

HUSSERL, E. (1966) *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. (Husserliana X) The Hague: Nijhoff.

HUSSERL, E. (1995) *La tierra no se mueve*. Investigaciones fundamentales acerca del origen fenomenológico de la espacialidad de la naturaleza. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense.

LÉVINAS, E. (2006) *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

LLANO, Rafael, página web dedicada a Andrei Tarkovski: [www.andreitarkovski.org](http://www.andreitarkovski.org)

PADOVAN, R. (1994) *Dom Hans van der Laan. Modern Primitive. Architecture and Nature* Press. Amsterdam.

TARKOVSKY, A. (1991) *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.